

## **LA ANAGNÓRISIS COMO PROCESO DRAMÁTICO: ANÁLISIS COMPARADO EN *LOS SIETE INFANTES DE LARA*, DE JUAN DE LA CUEVA, Y *EL BASTARDO MUDARRA*, DE LOPE DE VEGA<sup>1</sup>**

**Emilio Pascual Barciela**

*Universidad de Burgos*

emilio\_pascual\_bar@hotmail.es

*RESUMEN: En este trabajo se propone un análisis comparado sobre el uso y la función de la anagnórisis en la tragedia española renacentista y barroca. En una primera parte se realiza un acercamiento a la Poética de Aristóteles para delimitar los modos y los tipos de anagnórisis susceptibles de estudio. Después se lleva a cabo una aplicación teórico-práctica en dos obras representativas de la tragedia española del Siglo de Oro para mostrar las implicaciones que este proceso dramático generaba en la representación. Al final, se muestran sus semejanzas y divergencias en el desarrollo de la tragedia moderna.*

*PALABRAS CLAVE: Aristóteles, Poética, Siglo de Oro, tragedia, anagnórisis.*

## **THE ANAGNÓRISIS AS DRAMATIC PROCESS: COMPARATIVE ANALYSIS IN *LOS SIETE INFANTES DE LARA*, OF JUAN DE LA CUEVA, AND *EL BASTARDO MUDARRA*, OF LOPE DE VEGA**

*ABSTRACT: In this paper it is proposed a comparative analysis about the use and function of the anagnorisis in the Renaissance and Baroque into the Spanish tragedy. In the first part, it is taken an approach of Aristotle's Poetics to define modes and types of anagnorisis amenable to study. In the second part, there is the application theoretic-practical that is used in two representative works of the Spanish Golden Age drama to show the implications of this dramatic process it is generated in representation. Finally, it is shown his similarities and differences in the development of the modern tragedy.*

*KEYWORDS: Aristotle, Poetics, Golden Century, tragedy, Recognition.*

Recibido: 20/01/2016. Aceptado: 14/04/2016

---

1. Este trabajo es resultado de mi actividad desarrollada en los proyectos "La obra dramática de Agustín Moreto. III (FFI2010-168901FILO) y "La obra dramática de Agustín Moreto. IV (FFI2014-58570-P), dirigidos por la Dra. María Luisa Lobato. También se inscribió en el marco del proyecto "Patrimonio Teatral Clásico Español: Textos e Instrumentos de Investigación" (CSD2009-00033), coordinado por el Dr. Joan Oleza. Quede constancia de mi gratitud.

## 1. Introducción

Desde la perspectiva del comparatismo literario, consideramos que en los estudios actuales sobre la tragedia española del Siglo de Oro, que se parcelan en sus dos centurias respectivas –siglos XVI y XVII–, se requiere la puesta en relación de obras trágicas que se enmarquen en ambos periodos, conectando concepciones dramáticas de universos teatrales paralelos, pero que quizá con más frecuencia de la habitual se hayan estudiado con un cierto grado de independencia. Mediante la aplicación de la óptica comparatista, nos acercaremos a dos realizaciones de la práctica escénica para mostrar las semejanzas y las diferencias entre obras representativas elaboradas por dos autores importantes del teatro español aurisecular<sup>2</sup>.

Pondremos en relación *Los siete infantes de Lara* (1588) de Juan de la Cueva, como ejemplo bien conocido de la tragedia renacentista enmarcada en un grupo de piezas que se sitúan a finales del siglo XVI, y que comprenden, aproximadamente, desde 1575 a 1588, y *El bastardo Mudarra* (1612) de Félix Lope de Vega, como modelo primerizo de lo que más tarde se convertirá en la tragedia barroca<sup>3</sup>. La selección se sustenta, además, en la peculiaridad de que ambas piezas abordaban un argumento similar, como era la conocida leyenda histórica de origen medieval que trataba sobre los siete infantes de Lara, cuya repercusión artística, cultural y literaria ha sido bien estudiada por la crítica académica, pero sobre todo porque los dos autores emplearon el mismo procedimiento dramático de raigambre aristotélica, como era la denominada anagnórisis, para conmocionar

---

2. Seguimos una tendencia de estudios comparatistas en los que la tragedia de los siglos XVI y XVII se estudia desde una perspectiva integradora. En primera instancia, remitimos al número monográfico que la revista *Criticón* publicó en 1983. Allí se recogían las aportaciones del cuarto coloquio internacional sobre *Horror y Tragedia en el teatro español del Siglo de Oro*. Por otro lado, también al libro coordinado por Couderc y Tropé (2013) en el que se reúnen investigaciones de profesores italianos, españoles y franceses. Asimismo, destacan los trabajos de Artois (2008, 2012, 2013) sobre la tragedia renacentista y barroca; Couderc (2012), Gilbert y Rodríguez (2012) se ocuparon de *La gran Semíramis* de Virués, *El castigo sin venganza* de Lope y *El médico de su honra* de Calderón de la Barca; Zanin (2014) sobre la tragedia europea de la primera modernidad. En el ámbito hispánico Álvarez Sellers (1997) analizó la tragedia amorosa aurisecular; y Solís Perales (2013) *la Elisa Dido* de Virués y *Lucrecia y Tarquino* de Rojas Zorrilla. Para seguir ampliando la fecunda bibliografía sobre “circulación de modelos teatrales en España, Italia y Francia”, redirigimos a <http://www.casadilope.it>.

3. Citamos por Juan de la Cueva, *Tragedias completas*, edición de Marco Presotto, València, Publicacions Universitat de València, 2013, y la edición digital de la base de datos Artelope (En línea: <http://artelope.uv.es>) a partir de Félix Lope de Vega, *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, edición de Delmiro Antas, Barcelona, LHU-3, PPU, 1992.

a los espectadores. Así pues, nuestro propósito consistirá en intentar establecer las convergencias y las divergencias en torno a su utilización en el hecho teatral<sup>4</sup>.

Recordemos con brevedad que el comparatismo como enfoque de análisis ocupa un puesto clave entre las disciplinas filológicas que se encargan del estudio del texto y del hecho literario<sup>5</sup>. La crítica moderna, consolidada en los actuales paradigmas de la investigación, sustenta esta perspectiva como una de las herramientas epistémicas básicas y necesarias para acometer de una forma sistemática el análisis artístico. Los académicos coinciden en la idoneidad de este prisma transversal para extraer similitudes y/o bifurcaciones que enriquecen la visión de las obras de arte verbal. En este trabajo pretendemos aplicar este mecanismo epistemológico a la tragedia española del Siglo de Oro, relacionando dos piezas de Juan de la Cueva y Félix Lope de Vega, como posibles ejemplos próximos a la llamada dramaturgia renacentista y barroca, respectivamente. Considerando, sin embargo, que entre los dramas seleccionados existiría un *continuum* que culminará en la ‘tragedia nueva’, intentaremos establecer en qué medida su peculiar utilización en torno al procedimiento de la anagnórisis les acercaba o, al contrario, les separaba, todo con el fin de ofrecer una reflexión que contribuya a la investigación actual sobre el teatro áureo español<sup>6</sup>.

---

4. Para profundizar en la repercusiones que esta leyenda tuvo en el ámbito artístico, cultural y literario, el investigador encontrará una excelente selección de estudios en el número monográfico que, con el título *Les Sept Enfants de Lara: L’Histoire face à la légende*, la revista *Cahiers d’études hispaniques médiévales* le dedicó en el año 2013, y que continuó en 2014 con un bloque titulado *Les sept enfants de Lara: suite et fin*, donde de nuevo se recogieron artículos enriquecedores. La materia histórica sobre los infantes de Lara ha nutrido en gran medida nuestro teatro español. Ángel María de Saavedra, Duque de Rivas, recuperará el argumento en su drama *El moro expósito* (1834). Zanin (2014: 165) apuntó una serie de obras teatrales del Siglo de Oro que retomaron, desde diferentes perspectivas (trágicas o cómicas), dicha temática, por ejemplo: *La gran tragedia de los siete infantes de Lara* (1612-1614), de Alfonso Hurtado Velarde; *El traidor contra su sangre* (1650), de Juan de Matos Fragozo y *Los siete infantes de Lara* (1650) de Jerónimo Cáncer y Juan Vélez de Guevara. Un completo análisis diacrónico y comparado en el teatro español lo encontramos en Cuenca Cabeza (2014), Micozzi (1992) y Ratcliffe (2011). Además, sigue siendo indispensable el estudio de Menéndez Pidal (1971).

5. Según Albaladejo (2012: 16), “la comparación es uno de los fundamentos del conocimiento general y del conocimiento literario”. Por otra parte, Nivelles (1984: 198) expuso que “la comparación juega un papel dominante como procedimiento típico de trabajo, ya se trate de comprobar dependencias, convergencias, paralelos o destacar desviaciones, divergencias y diferencias”.

6. Sobre las implicaciones de la anagnórisis en el teatro español del Siglo de Oro contamos con una amplia bibliografía. Algunos de los trabajos más próximos a esta investigación son los de Arellano (2014), Artois (2012, 2013), Couderc (2012), Garrido Camacho (1999), Hermenegildo (1973), Lobato (2011), Oleza y Antonucci (2013), Stroud (1977) y Solís Perales (2013), entre otros autores.

## 2. La teoría de la anagnórisis: *Poética* de Aristóteles

La práctica de la anagnórisis (del vocablo griego ἀναγνώρισις) está unida al nacimiento mismo de la literatura en la Antigua Grecia. Su aparición se rastrea desde muy temprano en la *Iliada* y *Odisea* de Homero. Los tragediógrafos, al acudir a la tradición mítica para hallar los episodios con que elaborar sus obras, tomaron este procedimiento al que en seguida dotaron de una entidad propia,<sup>7</sup> refinando su uso en el subgénero trágico. Aquí adquiere mucha importancia la reflexión de Aristóteles en su *Poética* (IV a.C.) sobre la tragedia griega. El filósofo explicó que uno de los momentos cruciales de la fábula trágica era el instante de reconocimiento, y que podríamos redefinir como la fase súbita de revelación, descubrimiento y comprensión. En suma, dicho en los términos de Aristóteles, la anagnórisis era un proceso cognitivo que protagonizaban los héroes involucrados en la trama sobre aspectos que ignoraban: “el reconocimiento es, como su propio nombre indica, el cambio desde la ignorancia al conocimiento [ἀναγνώρισις δέ, ὅσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή] (*Po.* 1452a)<sup>8</sup>.

También expuso que la anagnórisis se producía, principalmente, en relación a tres entidades –objetos, acciones y personas–, por lo que existían tres tipos. Si bien hemos de señalar que el primero conducía, en general, a la consecución de los otros que serán más importantes. La cualidad de la anagnórisis era su capacidad para girar la acción en sentido inverso, de manera que condujera “o a la amistad o al odio a los individuos destinados a la felicidad o a la desventura” (*Po.* 1452a). Y conllevar una mudanza en la suerte de los protagonistas –de la amistad a la hostilidad, de la dicha al infortunio–, aunque podía darse al revés. La anagnórisis era el procedimiento más relevante para conmocionar a los espectadores (*Po.* 1450a)<sup>9</sup>.

Además de las tres especies de anagnórisis (objetual, actancial e identitaria), habría que diferenciar en el plano especulativo cómo el sistema aristotélico tam-

---

7. Aristóteles señaló: “también se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos. Asimismo deben ser brillantes los pensamientos y la elocución. Todo esto lo practicó Homero por primera vez y convenientemente. En efecto, cada uno de los poemas es, en cuanto a su composición, la *Iliada* simple y patética, y la *Odisea* compleja (pues hay agniciones por toda ella)” (*Po.* 1459b).

8. Citamos el texto aristotélico a partir de la traducción española realizada por López Eire (2002).

9. Aristóteles se refería al descubrimiento de objetos y acciones trágicas: “existen asimismo otras clases de reconocimiento, pues efectivamente, también se dan en relación a objetos inanimados, incluso los más ocasionales, y también es posible objeto de reconocimiento el hecho de que alguien haya hecho algo o no” (*Po.* 1452a). Y evidenció la anagnórisis identitaria (“el reconocimiento es reconocimiento de individuos”, *Po.* 1452b), que se debía producir entre familiares, de modo que existieran vínculos de parentesco (paternales, maternales, fraternales, sentimentales).

bién ofreció una nómina de modalidades a partir de los medios por los cuales se podía producir, ofreciendo una clasificación teórico-práctica establecida por un criterio valorativo en la tragedia griega. Aristóteles expuso que existían seis posibilidades de finalización cognitiva. La anagnórisis, sobre todo la referida a la identidad de los personajes, se podía desencadenar por las *señales*, la *urdimbre del poeta*, la *memoria*, el *silogismo*, el *paralogismo* y la *evolución de los mismos acontecimientos*. Teniendo en cuenta el entramado aristotélico, nuestro principal cometido será mostrar, desde una perspectiva comparada, la presencia y función de la anagnórisis, en el sentido más amplio del concepto, en *Los siete infantes de Lara* (1588) de Juan de la Cueva y en *El bastardo Mudarra* (1612) de Félix Lope de Vega, para observar los elementos comunes y los divergentes.

### **3. La anagnórisis desde una perspectiva comparada: *Los Siete Infantes de Lara*, de Juan de la Cueva, y *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega**

Juan de la Cueva y Lope de Vega coincidieron al dramatizar una importante leyenda épico-trágica que extrajeron de la tradición histórica española transmitida en fuentes de carácter oral y escritural (Carvalho 1988: 86; Clavero 2000: 108; Frolidi 2010: 326; 2013: 33-34; Hermenegildo 1973: 288; Micozzi 1990, 1992; Price, 1935). El centro semántico fue la representación de una trama hiperviolenta en la que una ofensa desencadenó una cruenta venganza sanguinaria (Morby 1937: 386).<sup>10</sup> En esta dinámica argumental examinaremos la función de la anagnórisis.

Dirigiéndonos en primer lugar a la prehistoria del relato, podemos decir que, según transmitieron las fuentes documentales, la leyenda habría comenzado a raíz de un enfrentamiento familiar. Gonzalo González, el menor de los siete infantes de Lara, asesinó a Álvaro Sánchez, primo de doña Lambra. Más tarde, Lambra quiso reparar la ofensa, ordenando a uno de sus criados que tirase sangre al rostro de Gonzalo para deshonorarlo. En su reacción iracunda el infante mató al criado ante la propia Lambra. Esta comunicó el crimen a su marido, Rodrigo Velázquez, quien planeó una truculenta venganza para dar muerte no solo a Gonzalo, sino también a sus siete hijos, los infantes de Lara (Hermenegildo 1973: 288). El

---

10. Bluestine (1982) estudió las implicaciones culturales, simbólicas, religiosas y literarias de la imagería vinculada al motivo de la sangre en las fuentes documentales que trataron la leyenda de los siete infantes de Lara. Sobre este episodio y las connotaciones de la sangre remitimos a Burt (1982). Kirschner (1997) analizó la visualización física de la sangre como marca escenográfica en la obra de Lope. Por otro lado, Martín (2014) se ocupó de la función de la venganza en dicha tradición literaria “como instrumento para solucionar conflictos políticos [...] como elemento legal de restitución del orden social”.

plan vengativo, que estaría basado en un engaño, un ocultamiento premeditado de ominosa información, consistió en ordenar a Gonzalo que, como mensajero ignorante de los hechos trágicos, llevase una carta confidencial escrita en árabe y con contenido secreto para entregársela al rey Almanzor de Córdoba. Pero el desdichado ignoraba que en el documento estaba una sentencia sacrificial. Recogiendo un tema clave de la leyenda, que era la traición (Zaderenko 2001), Rodrigo pedía al monarca que lo ejecutara y también que asesinara a sus hijos y al ayo.

Nos encontramos, por tanto, ante un argumento epistémico que en su primera parte se fundamentó en una secuencia dicotómica construida sobre un plano actancial que alternaba entre la apariencia y la realidad que conduciría al descubrimiento. Se generaba un vaivén de ocultación y revelación sobre una verdad trágica encubierta con silencios y retardaciones, estrategias vinculadas al engaño, lo que potenciará el suspense, la ironía y la emoción antes de la anagnórisis en la que todo quedará aclarado para el héroe por medio de un doloroso aprendizaje. Al final analizaremos la vertiente de la leyenda en la que, yendo en este caso hacia lo melodramático e incluso novelesco, se desarrollaron anagnórisis identitarias sentimentales. Así veremos los caminos que los dramaturgos eligieron para representar las agniciones, precisando los tipos y modos aristotélicos. Nos centraremos en tres escenas que, según el filósofo, se relacionarán con el descubrimiento de acciones e identidades. Primero en la adquisición del saber trágico de Gonzalo en torno a dos ejes actanciales: el engaño y la traición de Rodrigo a través de la lectura de la carta en la corte de Almoravides, así como la posterior revelación del crimen truculento, al observar las cabezas cercenadas de sus hijos y del ayo<sup>11</sup>. Después la agnición de la identidad entre Gonzalo y Mudarra que culminó en un final feliz<sup>12</sup>.

### 3.1. *El descubrimiento del engaño y la traición*

En *Los siete Infantes de Lara* la primera escena epistémica sucedía tras el reencuentro de Gonzalo y Almanzor. El monarca hará que el personaje descubra un arcano funesto. Cueva usa el elemento legendario generador de la intriga, como era la carta en la que se hallaba la orden de encarcelamiento, muerte e

---

11. Greer (1999) marcó la relación entre *Los Siete Infantes de Lara* de Cueva y el *Tiestes* de Séneca, estableciendo las concomitancias a partir esta trágica revelación. Almanzor, como hiciera el Atreo senecano ante su hermano Tiestes, presentó en un banquete a Gonzalo las cabezas cortadas de sus hijos.

12. Tengamos en cuenta a nivel argumental que en ambas obras Arlaja/Zaida, hermana de Almanzor, y Gonzalo, comenzaron un idilio, fruto del cual tendrán un hijo al que llamarán Mudarra, personaje cuya participación será decisiva en la trama, como ejecutor de la venganza y restablecimiento del orden.

infanticidio (Anderson 1930), una sinergia vengativa de consecuencias desastrosas que aparecerá, junto a la anagnórisis, con un profundo *pathos* en *El conde de Saldaña* de Cubillo de Aragón y en la anónima *El tirano rey Corbanto*.

Pero al conocer el decreto el Rey pospuso el crimen de Gonzalo encerrándole en prisión hasta que sus soldados regresaran con el macabro botín. Al portarla sin saber el contenido, encaminándose en la ignorancia a su aciago destino, potenciaba la angustia del público. Al contrario, si los espectadores obviaron la estrategia, lo descubrirían a la vez que el héroe, por lo que favorecerá la conmoción. Almanzor, avisado de los hechos, se situaba en un plano epistémico superior. Así apelaba en clave cromática a la cognición del interlocutor: “Verás claro y diferente / [...] mostrándote el caso aquí” (vv. 255-262). Entonces, le ordena leer el contenido escrito en la carta para que él mismo pudiera descubrir el inminente sacrificio:

GONZALO.— “Suplícoos que en allegando,  
la cabeza le quitéis,  
porque con esto venguéis  
la afrenta que estoy pasando. [...]  
Porque éste por hijos tiene  
los siete infantes de Lara, [...]  
en ellos, dándoles muerte  
a todos, y desta suerte  
darme venganza y vengarse” (vv. 271-298).

En este momento se daba el paso hacia la anagnórisis. Gonzalo descubría a través del mensaje narrativo una trágica acción proléptica. Las palabras de simbolismo visual que pronunciaba implicaban el reconocimiento: “Señor, ya bien claro veo / mi mal y mi daño injusto” (vv. 305-306). Allí descubría el plan engañoso que Rodrigo orquestó para quitar su vida y la de sus hijos con el fin de vengar la muerte de Álvar Sánchez y el criado de Lambra, pero no reconocía con certeza si lo había materializado, de ahí que solicitase más información: “mas quiérote suplicar / me avises si le enviaste / la gente, y si le ayudaste / para su intento acabar” (vv. 307-310). Esta nueva petición de datos para verificar la verdad, unido a su carencia de efusividad, ya que su reacción no se amoldaba a la respuesta impetuosa que requería una revelación trágica, potenciada en su textualidad con exclamaciones, interrogaciones y recursos deícticos, podría interpretarse como una anagnórisis parcial por la demora del auténtico descubrimiento. Inicialmente, cambia su suerte al infortunio y la acción gira a la desgracia. Pero al no exteriorizar su dolor, aunque aludiese a su “mal” y su “daño” (vv. 305-306), y no mos-

trara su excesiva preocupación, quizá como un síntoma de su actitud basada en la ataraxia, influencia del estoicismo senequista, o por *decorum* ante el monarca, nos llevó a la percepción de que la anagnórisis no se completó. Cueva deseaba manejar los resortes del suspense, retrasando la escena principal. Incluso que Almanzor no ofreciera respuesta inmediata a la urgente demanda sobre la situación de sus hijos, sino que aplazando la revelación sobre el “misterio dudoso” (v. 328), que era la muerte de los infantes —y que él ya sabía—, proponiéndole un atípico banquete que funcionará como antítesis episódica, se consideraría una técnica en la retardación para potenciar el horror tras la anagnórisis<sup>13</sup>.

En *El bastardo Mudarra* Lope de Vega utilizó de un modo diferente el procedimiento de la anagnórisis. En el segundo acto representó el reencuentro entre Almanzor y Bustos, quien llegaba a la corte como mensajero con la carta trágica. La relevancia del papel desaparecía casi por completo como elemento intrigante. El contenido textual no se reprodujo en escena<sup>14</sup>. Tampoco el personaje lo leía. Aquí el monarca pronunciaba la orden para comunicarle la noticia de forma breve y tajante: “que te mate me escriben” (v. 1030). Además de omitir el decreto de asesinar a sus hijos, una elipsis que modificó la leyenda para, posteriormente, aumentar el efecto trágico del espectador con la representación de la sangrienta matanza (vv. 1658-ss.) y de Bustos con el descubrimiento inesperado en el escenario —como veremos después—, otra diferencia ostensible estaba en que el Rey descubría la verdad al mismo tiempo que el personaje, por lo que todavía no ordenó la muerte de los infantes.

También había un desnivel en las emociones tras la anagnórisis, ya que se plasmó la reacción iracunda de Bustos tras el descubrimiento del secreto, el engaño y la sibilina traición. El discurso del héroe que expresaba su dolor tras el desengaño se construyó con varios recursos estilísticos que aumentaron su

13. Hermenegildo (1973: 294) lo consideró un defecto del autor basado en la “inexperiencia” en cuanto a la técnica dramática. Para Frolidi (2010: 326) que el Rey le invitase a cenar se trataba, sencillamente, de una muestra de generosidad para con el prisionero. Greer (1999) apeló, desde una perspectiva intertextual, a la posible influencia del *Tiestes* de Séneca en la elaboración de este terrorífico episodio.

14. En *El marqués de Mantua* (1596) Lope sí utilizó en el escenario la carta en la que se ordenaba una pena capital. Allí no existía engaño y traición. Se trataba de un mensaje oficial emitido por un consejo que, por orden de justiciero Carlomagno, deliberó hasta decretar la ley del talión. El condestable leía a Carloto su sentencia por haber asesinado con premeditación y alevosía a su primo Valdovinos: “[...] le sea quitada / de los hombros la cabeza, / para que a él sea castigo / y al mundo escarmiento sea” (vv. 2609-2611). Pedraza Jiménez (2007) indagó en la violencia y justicia poética en esta obra lopesca y en las tragedias de Guillén de Castro (*La justicia en la piedad*) y Rojas Zorrilla (*No hay ser padre siendo rey y El Caín de Cataluña*). Citamos la edición digital, Félix Lope de Vega, *El marqués de Mantua*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)), a partir de *Docena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, viuda de Alonso Martín, 1619 [en Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)].



dramatismo, como interrogaciones (“¿Por dónde comenzaré / a quejarme de mi suerte?”, vv. 1052-1053) y metáforas (“[...] Ruy Velázquez se vengó; / de unas letras fabricó / para mi garganta el filo”, vv. 1063-1065). Una novedad fue introducir rasgos que, si bien aparecían en las tragedias grecolatinas, no estaban en Cueva. En su *lamentatio* (vv. 1053-1102) maldecía su trágico destino (“a morir entre moros / me han traído mis engaños”, vv. 1080-1081) y, lo más relevante en la óptica epistémica, reconocía su error<sup>15</sup>, actualización de la clásica *hamartía*, pero que parecía elevar a una categoría universal como consecuencia del incipiente desengaño barroco (“Mas las cosas desta vida, / como al fin es toda error, / pasan por este rigor / hasta su fatal caída”, vv. 1092-1095), al desobedecer las señales vaticinadoras que le enviaron los elementos de la Naturaleza en su viaje a Córdoba (“Cuántas veces al pasar / por esos valles extraños, / hablando en estos engaños / con los robles y las hayas, / me dijo el eco: «No vayas / donde son los daños, daños»” (vv. 1086-1091), una expresión que evocaba el antiguo oráculo griego de Dodona, lugar de peregrinación donde las hojas de los árboles consagrados a Zeus y que el viento mecía provocaba ecos rumorosos que revelaban las profecías (Hernández de la Fuente, 2008: 70). En la obra de Lope la anagnórisis se refería al factor individual, pues el héroe desconocía que se decretó asesinar a sus hijos, pero se extremó la peripecia trágica, el cambio infortunado del héroe y se actualizaron elementos de la tradición grecolatina<sup>16</sup>.

### 3.2. *El desvelamiento de la tragedia: el espectáculo del horror*

*Los siete Infantes de Lara* con la representación de la siguiente anagnórisis actancial, que en la estructura dramática se sitúa en la segunda jornada, conseguirá, desde la óptica pragmática, provocar mayor efecto emotivo y, a nivel argumental, culminar el episodio más trascendente de la obra. La escena se enmarca en el banquete inusual que Almanzor ofreció a Gonzalo, el cual era amenizado por un truhán que entonaba una canción popular, aspecto lúdico que contrastará con el dramatismo de la secuencia posterior, funcionando como una antítesis semántica. La anagnórisis se desarrollará con un ritmo *in crescendo* hasta el momento climático. El monarca, cual director de escena, dilatará el tiempo antes de la revelación trágica. Su dolor se agudizaba ante las preguntas indecorosas del

15. Toro (1985: 21) consideró que la *anagnórisis* implicaba, especialmente, el reconocimiento de “un equívoco intelectual, de algo interno”, esto es, la *hamartía*.

16. Morby (1937: 385-ss.), Barrett (1939), Blüher (1983: 323-324), Hermenegildo (1973: 283) y López Fonseca (2014) evidenciaron la pervivencia de recursos de la tragedia grecolatina en la obra de Cueva.

Rey. Entonces exponía su preocupación por el posible destino de los infantes: “Mis hijos me dan cuidado, / más que mi dura cadena” (vv. 541-542). El soberano no comprendió del todo la desazón de un padre que desconocía el paradero de sus familiares porque de otro modo no se podría entender, cabalmente, que pensara que el descubrimiento de la funesta imagen podría causarle un sentimiento positivo: “quiero mostrarte un presente, / que ponértelo presente / ha de ser para alegrarte” (vv. 572-574). Almanzor parecía un tirano sin empatía. Aún sabiendo que los capitanes trajeron las cabezas, declaró no conocer sus identidades para que el héroe trágico descubriera la verdad por sí mismo:

ALMANZOR.— [...] hanme del robo escogido  
ocho cabezas, traído  
de ocho fuertes castellanos.  
Recebiré gran placer  
que, puestas delante ti,  
me vayas diciendo aquí  
quién son a tu parecer (vv. 580-586).

Así se acercaba la anagnórisis, o descubrimiento de la aciaga realidad, que será, según Hermenegildo (1973: 294), el instante “más trágico y solemne de la obra”, y para Frolidi (2013: 35) el “momento culminante de la tragedia”. Almanzor guiará la escena al solicitar que situaran frente a Gonzalo las cabezas cercenadas, las cuales se convertían en pruebas fidedignas del crimen, para que reconociera sus respectivas identidades: “conociéndolas, di / quién son” (vv. 597-598). Pero el dramaturgo aumentó la incertidumbre con la ocultación física, lo que provocará la *admiratio*, o impacto emocional vinculado al miedo y la compasión, habitual en episodios epistémicos siniestros. Los restos mortales se cubrieron con un “velo” (v. 606), un recurso bien atestiguado en la tragedia grecolatina (por ejemplo, en *Electra* de Sófocles) y en la española renacentista (así se observa en *Alejandra* de Argensola y en *El conde Alarcos* de Guillén de Castro), para potenciar la tragicidad del espectáculo. Con verbos imperativos el Rey redirigía la actuación tanto visual, como gestual del héroe, para que fuese este quien levantara el manto y padeciera la conmoción al reconocer el sangriento ritual, la decapitación que adquiriría el simbolismo de un martirio (Bluestine 1982: 209-210): “Ponlas aquí, quita presto / ese velo que está encima. / Límpialas, Gonzalo Bustos, / y míralas una a una (vv. 605-608)<sup>17</sup>.

17. Wardropper (1983: 4) destacó los “descubrimientos” o “apariencias” en el teatro español del Siglo de Oro para provocar el horror, campo al que Juan de la Cueva, como detalló Ly (1983: 66), recurrió

Gonzalo retiraba el velo y descubría la horrenda visión. Aunque Almanzor, al comprender su dolor, le otorgará la libertad (vv. 687- 689), la anagnórisis giraba la acción a la tragedia y el cambio de fortuna a la desgracia (“Rey, ya he visto mi fortuna / y mis últimos desgustos”, vv. 609-610). En ese instante identificaba con la mirada la identidad de sus hijos (“Mis hijos son los que veo, / los siete infantes de Lara / [...]. Hijos, luz del alma mía”, vv. 611-615) y del ayo (“Y tú, ayo, amparo y guía / de mis hijos” (vv. 647-648). La terrible verdad salía a la luz. El sufrimiento visceral, lexicalizado con sustantivos vinculados al campo semántico trágico (“degustos”, v. 610; “daño”, v. 643; “dolorosa afrenta”, v. 649; “desventura”, v. 658), aumentaba al ver los rostros inertes de sus seres queridos, dando paso al deseo de venganza: “Morid todos, que es muy justo, / pues muerte a mis hijos distes; / [...]” (vv. 663-664). La teatralidad de la anagnórisis, que provocó lo perturbador, potenciado con recursos escenográficos, y la fuerza emocional de la *lamentatio* (vv. 609-666), hicieron que la escena lograra una excelsa y honda tragicidad (Hermenegildo 1973: 292; Frolidi 2013: 35). La *pietas* del monarca hizo que le concediera la libertad, lo que permitiría el crimen que restituirá el honor familiar.

Lope en *El bastardo Mudarra* siguió otros derroteros en la reelaboración de la escena. Cueva empleó el inicio *in medias res* y la narración retrospectiva del soldado en que comunicaba a Almanzor la muerte de los infantes. Lope representó la sangrienta matanza en la batalla (vv. 1658-ss.). Asimismo, en la pieza lopesca el monarca al leer la carta le advirtió su pena de muerte, pero le ocultó el decreto de asesinar a sus hijos. Las dos modificaciones argumentales le sirvieron para aumentar la fuerza dramática en el instante climático en el que el héroe descubría la verdad de una forma inesperada. Lope jugó con la ironía trágica en tanto que el espectador conocía la cruel sangría que los soldados ejercieron contra los infantes, una condición omnisciente que le permitía compadecer el destino al que se encaminaba el protagonista. Situados al final del segundo acto, la celebración del banquete era similar. Aunque, distanciándose del sevillano, omitió el aspecto lúdico y que el monarca realizara alusiones incoherentes que demoraban el proceso y provocaban su dolor antes del reconocimiento trágico. Se abría la senda hacia el hallazgo. Cueva ralentizó el curso

---

con la representación de “crímenes, torturas, injusticias, muertes y traiciones, incendios, transgresión de leyes humanas y divinas”. Couderc (2012: 88) explicó que “le spectacle de la mort, ou, plus précisément, l’exposition du cadavre dans une scène pathétique et exemplaire, constitue ainsi un élément du langage de la tragédie espagnole, notamment moyennant le recours à l’effet de découverte (*descubrimiento*), ou scène intérieure, qui se pratique dans les théâtres européens de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle [...]”.

actancial. Lope será más directo y su cuidada teatralidad potenciará la colisión mental. Primero Almanzor le comunicaba la ambigua noticia:

ALMANZOR.— Sábete, Gonzalo Bustos,  
que en campos de Arabiana  
he tenido una victoria  
de una sangrienta batalla.  
Ocho cabezas me trujo  
hoy mi general Viara,  
y querría conocerlas;  
que dicen que son de Salas (vv. 1934-1941).

La brillante desviación de la tragedia de Cueva fue que, al obviar el decreto, jugó con las premoniciones del héroe que presentía, como, por otra parte, también lo hacían los protagonistas en las tragedias grecolatinas (recordemos, por ejemplo, a Tiestes antes de descubrir el banquete macabro en la pieza homónima de Séneca), la desgracia por los síntomas físicos como señales vaticinadoras: “Ya me dice el corazón, / que en vez de palabras salta, / que hay por aquí sangre mía” (vv. 1946- 1948). Según hemos apuntado, el aspecto más interesante estaba a nivel pragmático<sup>18</sup>. El dramaturgo recurrió a la utilería escenográfica para representar el siniestro suceso. Las cabezas cortadas de los infantes y del ayo se depositaron sobre una “mesa” que se ocultó tras una “cortina”. La disposición de los elementos, basada en la tendencia contrastiva entre el interior y el exterior, cumplía la función de generar el misterio para que la anagnórisis provocase una profunda turbación. Almanzor, como un prestidigitador, ordenaba a Arlaja que retirase la cortina (“Corre esa cortina, Arlaja”, v. 1949) para que Bustos, como si se convirtiera en una proyección del público que presenciaba la escena, saliera de su ilusionismo para chocar de frente con la realidad atroz. Con esta técnica en la teatralización causó un resultado emocional impactante. La ordenación macroestructural en el tablado, que en primera instancia parecía una estampa hierática, como una imagen pictórica, después alcanzó un marcado dinamismo casi cinematográfico gracias a la actuación de los colaboradores que interactuaban con los recursos a su alcance. Así lo evidenciaba la acotación explícita: “Descúbranse en una mesa las ocho cabezas, con la invención que se suele, en ocho partes”. Era “un auténtico cuadro trágico final” (Artois 2012: 102). Recordemos que en otro drama de Lope, como es *La campana de Aragón*, también

---

18. Kirschner (1997: 150-ss.) analizó las implicaciones escenográficas que el tema de la violencia, la sangre y la venganza generaban en esta pieza lopesca.

se emplea con eficacia esta técnica que consiste en la ocultación y la revelación de un secreto funesto, escondido tras una cortina a modo de apariencia, cuando el Rey, tras ordenar la decapitación de varios nobles, muestra las cabezas en forma de campana ante los familiares, clímax trágico en el que, al quitar el paño, se descubre el espectáculo macabro (Vaccari, 2010: 402-403).

De manera similar, en *El bastardo Mudarra* se llegaba al instante definitivo en el que Bustos caía en el abismo infernal. El héroe por medio de la anagnórisis tomaba consciencia de la triste realidad que se había revelado de una forma inesperada<sup>19</sup>. En efecto, los cadáveres que contemplaba con turbación eran sus hijos y Nuño Salido, patética visión ante la cual pronunciará una dolorosa *lamentatio*. La peripecia giró la acción a la desgracia y la suerte al infortunio<sup>20</sup>. Lope realizó una magistral *amplificatio* poético-retórica marcada por el dolor:

BUSTOS.— No he menester que mucho me desvele;  
 mis hijos me parecen, ¡ay, mis hijos!  
 ¡Ay, plantas mías, sin sazón cortadas!  
 ¡Ay, dulces prendas, por mí mal halladas! [...]   
 ¡Ay, hijos, por cuál orden y gobierno  
 habéis venido a semejantes daños!  
 ¡Ay, gloria de mis canas, que en eterno  
 luto y dolor volvéis mis blancos paños!  
 ¡Ay, mi Gonzalo! ¡Ay niño hermoso y tierno!  
 ¡Ay, verdes robles, malogrados años!  
 ¡Ay, flores, a la siesta desmayadas!  
 ¡Ay, dulces prendas, por mí mal halladas!  
 Nuño, ¿esta cuenta de mis hijos distes?  
 Pero diréis que estáis con ellos muerto, [...] (vv. 1954-1975).

Otra innovación radicaba en la metateatralidad. Almanzor, que actuó como un sujeto-agente en la consecución de la anagnórisis, se desdobló en un curioso

19. Según Couderc (2012: 88), “ce moment impressionnant pour le spectateur, confronté à une image fixe et saisissante qui vient arrêter le cours de l’action, est ainsi accompagné et comme encadré par le discours qui équilibre l’impact émotionnel du tableau contemplé-lieu du *gore* avant la lettre, à une époque où l’on était très loin de connaître les effets spéciaux visibles aujourd’hui au cinéma ou au théâtre”.

20. Sobre la puesta en escena de este trágico episodio, véase Kirschner (1997: 151-ss.). Artois (2008, 2012) adujo que Lope utilizó con asiduidad la exposición de la cabeza cortada en sus tragedias, a las que dotó de gran sofisticación dramática, así como el recurso escénico en el que se recorría una cortina o se abría una puerta para mostrar un espectáculo truculento. Arellano (2014) analizó estos mecanismos en la consecución de la anagnórisis en los dramas de Calderón.

que asistía a la representación, al describir con minuciosidad la conducta del héroe: “Aquel sangriento paño descogiendo / con mil sospechas de amor nacidas, / una cabeza y otra revolviendo, / de polvo y sangre, y de dolor teñidas, / está Gonzalo Bustos conociendo / las joyas que, de alma conocidas” (vv. 1958-1963). El conocimiento trágico llegaba a su punto máximo con el desengaño, la comprensión de su error epistémico. La *anagnórisis* negativa muestra en este momento su lado más tenebroso. El contraste de expectativas en la invitación al banquete y la realidad lastimosa ocasionó un dolor profundo, especie de actualización, como ya hemos adelantado más arriba, del truculento banquete caníbal que aparece en *Tiestes* de Séneca. Así se observa cuando Bustos exclama con turbación: “¡Terribles son los postres de tu mesa! / ¡Nunca hubiera yo en Córdoba comido! / Todo cuanto me has dado es sangre mía; [...]” (vv. 2010-2013)<sup>21</sup>.

Esta expresividad, que evidenciaba una estética sanguinolenta de resonancias simbólico-religiosas de la propia leyenda<sup>22</sup>, connotaba, a nuestro modo de ver, una especie de evocación ritualística vinculada a lo corpóreo, en este caso referida a la pérdida del sentido visual: “Mejor fuera que aquí mis ojos tristes, / en lugar de las lágrimas que vierto, / vertieran sangre; pero ¿cuál herida / será mayor que aborrecer la vida?” (vv. 1978-1981). Parece como si se aludiera, desde un punto de vista intertextual, al Edipo sofocleo, el héroe desdichado que tras descubrir una funesta verdad se arrancó los ojos, y al Segismundo calderoniano porque su encierro, ignorancia y la falta de luz en la torre eclipsó el conocimiento de su verdadera identidad. La ausencia de visión real y no metafórica es el micromotivo que en parte vincularía al mítico personaje con Bustos, quien cegará a consecuencia del reconocimiento trágico, aunque no por una autolesión, sino por la abundancia de las lágrimas vertidas: “[...] ya se murió mi vista / desde que a mis hijos vi. / Cegaron en su presencia / mis ojos, mis regocijos / hicieron fin en su ausencia” (vv. 2301-2305). Esta lesión ocular contribuirá a aumentar la maravilla, vinculada a lo prodigioso en la próxima *anagnórisis* identitaria.

---

21. Toro (1985: 21) apuntó que “la *hamartía*/equivoco está estrechamente ligada a la *anagnórisis* sin la cual no tiene razón de ser, y al revés: el hablar de *hamartía* presupone lógicamente que en un momento determinado ésta sea reconocida”.

22. Bluestine (1982: 217) concluyó que “the sanguinary aspect of the legend of *SIL* exceeds the obvious intention to titillate with gore and passion. [...] Blood is the element which energizes and lends cohesive force to the dramatic shape and texture of the narration. The creative, sophisticated use of the blood motif contributes immeasurably to the thematic richness and emotional impact of *SIL*”.

### 3.3. *La revelación de las identidades*

En las siguientes páginas nos centraremos en la anagnórisis identitaria. Aristóteles consideró “el reconocimiento de individuos” (*Po.* 1452b) que, en el mejor caso, se producía entre personajes con vínculos de parentesco. Las escenas desencadenan matices trágicos, si los familiares son enemigos. Al contrario, cuando los parientes son bien avenidos, pero se separaron por circunstancias fortuitas o premeditadas, la trama concluye con final feliz. En las tragedias objeto de estudio nos ocuparemos únicamente de la anagnórisis identitaria de matices positivos, esto es, la agnición paterno-filial entre Gonzalo y Mudarra que genera una tierna estampa tras el reencuentro familiar y permite la consecución de la venganza.<sup>23</sup> En este sentido, hemos de señalar que, además de las variaciones que se atisban en esta escena plasmada por ambos dramaturgos, llamó la atención que Lope introdujera agniciones que no aparecían en la obra precedente<sup>24</sup>.

#### 3.3.1. El reconocimiento paterno-filial: Mudarra y Gonzalo

*Los siete Infantes de Lara* comenzaba su microtrama epistémica con una secuencia anticipatoria. Gonzalo, antes de salir de la corte de Almanzor, conocía que Zaida tendría un hijo fruto de su relación. Aquel le pedía que, cuando el niño creciese, lo enviara a su ciudad para reencontrarse. Para ello le entregó una señal, la mitad de un anillo como prueba fidedigna con la que se podrían reconocer: “esta señal le darás, / por do sea conocido. / Dale aqueste medio anillo; / yo llevaré estotro medio, / y este sólo es el remedio / que otro no pueda fingillo” (vv. 900-905)<sup>25</sup>.

---

23. Aunque no profundizaremos en ellas, desde la perspectiva trágica podríamos incluir la escena en la que Mudarra reconocía la identidad de Rodrigo, el asesino de sus hermanastros; el autorreconocimiento de Rodrigo, que comprendía su error moral; y la funesta en la que Lambra descubría la identidad de Mudarra. Antonucci (2013: 729-730) explicó que “el núcleo temático que se presenta en la forma de real ignorancia o pérdida de la propia identidad originaria por parte del protagonista se adscribe al territorio genérico de la tragedia, o cuando menos del drama [...]”.

24. En este trabajo no las analizaremos. Pero nos referimos a la autoanagnórisis en que Zaida revela a Mudarra sus verdadero origen identitario paterno-filial, cuya consecuencia fue la venganza para recuperar la honra familiar. Se correspondería a lo que Oleza (2013: 707) llamó “núcleo central” de muchas obras auriseculares, esto es, “un episodio de ocultación de la propia identidad, bien por desconocimiento de la misma, bien por decisión estratégica”. También la anagnórisis en que Mudarra y Lope, escudero paterno, se reencuentran por casualidad y se reconocen de camino a Burgos, donde materializará el crimen.

25. La mitad del anillo no sería un mero objeto, sino una especie de talismán de cariz mágico, ya que la unión de ambas piezas permitiría el reconocimiento de las identidades desconocidas. Doniger (2009) ha estudiado el anillo en las tradiciones mitológicas, folklóricas y literarias en las escenas de anagnórisis.

Así se fijaba la intriga basada en la ocultación/revelación de las identidades que después se descubrirán con la anagnórisis. Pero también se iniciaba la matanza. Mudarra, alcanzada la madurez y sabiendo por su madre la historia de sus orígenes paternos y la antigua traición (vv. 1074-1075), –autorreconocimiento en el que descubriría su verdadera identidad, lo que el dramaturgo, a diferencia de lo que hará Lope, evitó representar, restándole emoción–, viajará a Salas para reconocer a su padre y vengar la honra familiar con la muerte de los traidores. Cueva se centró en la posterior anagnórisis paterno-filial que desarrolló en sentido ascendente. La anticipación evidenciaba su interés para potenciar la tensión. Si bien al decidir que Gonzalo supiera la llegada de su hijo por una carta le restó fuerza dramática. Quizá hubiese sido más rentable –como Lope hará con buen criterio al plasmar la escena– que para la consecución del reencuentro el padre quedase en la ignorancia para provocar mayor impacto emocional ante el súbito descubrimiento de la identidad del hijo. Por contrapartida, se apeló a la emoción del público, quien al saber todo desempeñaba una función omnisciente, siendo guiado hasta la resolución del enigma. La acción se abría con el arribo de Mudarra al palacio. Allí mostraba su inquietud por descubrir la identidad paterna: “Resta agora solamente / conocer quién es mi padre / por las señas que mi madre / me dio con hervor ardiente” (vv. 1154-1157). El proceso era doble. Mudarra reconocía a su padre desde la distancia a través de Viara:

VIARA.–	Señor, [...] a tu padre veo presente.
MUDARRA.–	¿Cuál es de aquellos, me dí?
VIARA.–	El que viene delantero.
MUDARRA.–	Pues ir abrazallo quiero (vv. 1168-1172).

En este caso es evidente que el soldado, al desdoblarse a nivel visual en el protagonista, restó sentimentalidad a una escena en la que hubiese provocado mayor emoción que padre e hijo se reconocieran de forma mutua en un diálogo *in praesentia*, aspecto que se corrige con creces en la segunda anagnórisis y que se completará con una escena esticotímica basada en preguntas y repuestas. Así pues, cuando Gonzalo se reencontraba con la embajada, interrogaba para reconocer su vínculo filial: “¿cuál es / el que me puede llamar / padre? ¿A cuál debo abrazar / por hijo de mi vejez?” (vv. 1186-1189). Allí revelaba su identidad: “Señor, yo soy el que soy / tu hijo, aunque no merezco / tal nombre, pues me engrandezco / si tal renombre me doy” (vv. 1190-1193). Empleando una técnica retórica, uno de los personajes requería a su interlocutor pruebas fidedignas que corroborasen lo que afirmaba: “¿Por dónde conoceré / ser lo que decís así?” (vv. 1194-1195).



Esta duda epistémica, como sucedía por influencia de la *Electra* de Sófocles en *La venganza de Agamenón* de Fernán Pérez de Oliva a propósito de la anagnórisis fraternal entre Orestes y Electra, se resolverá a través del anillo (Garrido Camacho, 1999: 90-91). Parecía una escena judicial. Mudarra para demostrar su identidad aportaba como testimonio la mitad anular: “Medio anillo traigo aquí, / y éste en señal te daré. / Cotéjalo con el tuyo, / conocerás mi verdad” (vv. 1996-1999). Con un gesto en el que se atisbaban connotaciones rituales, se comprobó que las partes anulares casaban a la perfección. Gonzalo reconocía a su hijo, provocando la ansiada anagnórisis que permitía el reencuentro paterno-filial (Sieber 1973: 218). Más allá de la fisicidad provocada por el gozne entre los objetos, lo que el lector contempló fue una admirable representación dramática. Los anhelos, los sueños y las esperanzas de dos generaciones se cohesionaban. La agnición generó una bella secuencia rebotante de felicidad:

GONZALO.— A tanta certinidad,  
hijo, no te redarguyo.  
¡Ay, dulce esperanza mía,  
vida a mi vejez cansada,  
gloria a este alma atribulada,  
que en verte ve su alegría!  
Dime, ¿cómo está tu madre?  
¿Cómo su hermano Almanzor?  
¿Cómo dejas su valor  
por venir a mí, tu padre?

MUDARRA.— Un firme deseo ardiente  
que me consume la vida  
es causa de mi venida,  
por verme ante ti presente.  
Porque Alá es buen testigo  
que desde que sé entenderme  
siempre he deseado verme,  
caro padre, estar contigo.  
Y esta poderosa mano  
besar, puesto en tu presencia,  
con la debida obediencia  
con que seré más que humano (vv. 1200-1221).

Esta anagnórisis identitaria, que reflectaba un arco de variados matices psíquicos, desarrollada con una cadencia gradual propiciaba una vuelta actancial

hacia la felicidad y un viraje en la suerte de los personajes a la dicha. Aunque nos halláramos en el contexto genérico de la tragedia, el reencuentro familiar generó un resultado deleitoso.

En *El bastardo Mudarra* Lope empleó una técnica dramática más depurada y una narración diegética distinta. Los antecedentes eran similares. Bustos, al abandonar Córdoba para dirigirse a Burgos, supo a través de Arlaja que esperaba un hijo.<sup>26</sup> Entonces le dio la mitad de la “sortija”, siendo en este caso una nimia sustitución léxica, como prueba verídica con la que, llegado el momento, ambos se reencontrarían. Pero se desviará de su predecesor, al impedir que estuviera al corriente de su llegada, eliminando la carta informativa enviada por Mudarra. Al contrario, será el propio héroe quien, como un mensajero que ocultará su verdadera identidad, le dijera la buena nueva. Así que decidió con excelente criterio que el reconocimiento paterno-filial acaeciera en presencia y de manera fortuita, provocando un mayor entusiasmo, lo que a su vez será impulsado por medio de estrategias ausentes en Cueva, como la ceguera del anciano, el disfraz simbólico, el engaño, la historia falsa y, sobre todo, la inhabilitación del objeto (sortija) como medio para desencadenar la anagnórisis, optando por el tónico de la fuerza de la sangre (Ciavarelli 1980).

La escena comenzaba cuando Páez anunciaba la aparición en el palacio de tres personajes desconocidos. El espectador se situaba en una posición privilegiada, pues sabía que se trataba de Lope, Zaida y Mudarra. Bustos permanecía en la ignorancia, un contraste epistémico que elevará el misterio hasta el instante en que acaezca la revelación de la identidad hermética, aunque la peculiaridad morisca provocaba la desazón del anciano, en cuya mente se reavivaba la añoranza del recuerdo familiar. En el palacio se producirá un vivo diálogo basado en preguntas y respuestas mediante la utilización de la esticomitía que conducirá de forma climática a la anagnórisis.

En primera instancia Mudarra interrogó para saber quién era el regente del palacio: “¿Quién, señores, de vosotros / es el dueño desta casa?” (vv. 2697-2698). Cuando Bustos le declaraba su identidad (“Este ciego es, moro noble, / Gonzalo Bustos de Lara”, vv. 2699-2700), se producía la primera anagnórisis en la que el hijo descubría la identidad de su padre gracias a la confesión voluntaria de aquel. Pero la reacción del héroe no fue inmediata, ni efusiva, ya que, adoptando una

---

26. Micozzi (1996) clarificó la innovación que Lope realizó sobre este episodio a partir de la tradición literaria. El dramaturgo consiguió “una interpretación personal de las figuras y los acontecimientos de la leyenda, interpretación laudable por su agudeza y por la amplitud de su apertura” (1996: 256).

estrategia calculada, ocultó su emoción para no ser descubierto: “Estoy suspenso de verte; / que esas venerables canas / obligan a reverencia” (vv. 2703-2705). Bustos ignoraba que estaba frente a su hijo, lo que generó un desfase cognitivo que apelaba, irónicamente, al público que estaba al corriente de la situación. En seguida formulaba preguntas para descubrir la identidad de su interlocutor. El anciano le decía: “¿A qué vienes?” (v. 2711). Mudarra dilatará la anagnórisis, utilizando la historia inventada, la mentira y la máscara metafórica para omitir y transformar su verdadera identidad.

A diferencia de Cueva, quien utilizó la carta para comunicar el nacimiento del niño, Lope hacía que Mudarra, desdoblándose en otro personaje y engañando a Bustos al afirmar que era un mensajero que traía información de su vástago<sup>27</sup> –especie de actualización del Ulises que en la *Odisea* de Homero, antes de revelar su verdadera identidad, se encubría en su psicología ante el pobre viejo Laertes, adoptando la personalidad de un fiel amigo que traía noticias de su hijo perdido– le revelara la noticia, la cual recibía con felicidad, sin sospechar que estaba frente a su hijo: “Alterado me has el alma, / que puesto que en mora sea, / me regocija y agrada / tener algún hijo en fin” (vv. 2720-2723). Pero el veterano héroe romperá este enigma mantenido con vil engaño. Como si una fuerza invisible, una llamada sobrenatural de lo más recóndito de su corazón, iluminara su alma (“¡Ay, ay, Dios!”, v. 2754), Bustos reconocía en el personaje a su descendiente, así que le abraza con emoción. Tras un intento indecoroso de Mudarra por zafarse del infortunado (v. 2755), y a pesar de la carencia del sentido visual, el sentimiento paternal le había revelado lo que esperó durante años: “Has hecho por mis entrañas / una extraña novedad, / y así, en las mismas estampas / de mis hijos quiere agora / tomarte medida el alma” (vv. 2756-2760).

Aunque no pudo certificarlo al tratarse de una intuición que procedía de algún insondable rincón de su alma, tenía demasiada fuerza como para dudar. En efecto, él sabía, como los espectadores, que estaba ante su hijo: “¿por qué me engañas? / ¿Eres mi hijo? ¿Eres tú?” (v. 2763). Se había llegado a un punto sin retorno. La férrea coraza con la que Mudarra se había ocultado de pronto se hizo añicos. El sufrimiento del anciano penetró en el alma del héroe de un modo sentimental y con tanta fuerza emotiva que su estrategia se había derrumbado. Aunque parecía no sucumbir a la patética visión del anciano, al fin se dio a

---

27. El disfraz y la máscara, física y/o simbólica, que ocultaban la identidad fueron recursos frecuentes en el teatro español del Siglo de Oro (Lobato 2011). Por otro lado, Oleza (2013: 707) refería que “la máscara permite al protagonista –voluntaria o involuntariamente– explorar *otra* identidad, y con ella, *otra* realidad, *otra* condición social”.

conocer. Si bien en este caso el objeto no funcionará como un talismán, el héroe se mostraba en todo su esplendor al aportar la mitad de la “sortija” con el fin de que su padre pudiera reconocerle:

MUDARRA.— ¡Oh padre, yo soy Mudarra  
Mudarra González soy!  
Si acaso tenéis guardada  
la mitad desta sortija,  
veréis que con ella iguala (vv. 2764-2768).

Pero diferenciándose también aquí de la obra de Cueva en la que la anagnórisis se desencadenó por el cotejo de las dos partes del anillo, Lope realizó una innovación, introduciendo un motivo —la llamada o fuerza de la sangre— que procedía de la novela griega<sup>28</sup>, al plasmar una anagnórisis identitaria en la que no solo se inutilizaban los signos materiales, sino que se producía por una mágica cercanía sentimental de las almas que, por vínculos parentales, tendían a su reencuentro. Bustos le reconoció: “la sangre lo declara / con más fuerza” (vv. 2769-2770)<sup>29</sup>. El sufrimiento acumulado durante años se desvanecía. La sentimentalidad y la emoción desbordaron al pobre viejo que dirigía a su ansiado retoño sus más tiernas palabras: “[...] ¡Ay, prenda mía, / para tanto bien hallada!” (vv. 2771-2772).

La originalidad de Lope fue más lejos al introducir un episodio sobrenatural, “eufórico” en palabras de Artois (2008), sin parangón en la tradición grecolatina y que ofrecerá el punto climático. Bustos perdió la vista por las lágrimas vertidas tras conocer la muerte de sus hijos, de ahí que lamentara su estado que le impedía contemplar a Mudarra: “¡Ay Dios, quién pudiera verte! / ¡Ay Dios, quién viera tu cara!” (vv. 2773-2774). La felicidad que provocó la anagnórisis hizo que se produjera un milagro, acción que en cierta manera entroncaría con la antigua tradición de los *mirabilia* y la variación de *miracula*, asociadas por lo general a resurrecciones y curaciones divinas, que encontramos en el marco de

---

28. Ciavarelli (1980: 235) comentó que se “rechaza la prueba concreta de la media sortija porque la sangre es más poderosa. Es uno de los raros casos en que la anagnórisis se verifica por los medios oscuros de unos resortes biológico-anímicos”.

29. Este modo no aparecía en la teoría aristotélica. Estamos frente a la “llamada de la sangre”, que inició Heliodoro en *Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, donde la madre reconocía a su hija, según Ciavarelli (1980: 62), por “el presentimiento materno, suscitado por una secreta simpatía”. Miguel de Cervantes lo retomó en sus *Novelas ejemplares*. En este sentido, Teijeiro Fuentes (1999: 543-544) lo denominó “anagnórisis sentimental”, ya que “actúa sobre los sentimientos y las emociones más íntimas de los personajes, y resulta tan emocionante que crea una tensión inigualable”.

los dramas hagiográficos del Siglo de Oro<sup>30</sup>. Ante la expectación e incredulidad de los personajes que, como espectadores en el cotexto de la obra, presenciaban la escena<sup>31</sup>, Bustos recuperó la facultad que le permitía ver a su hijo, plasmándose uno de los reencuentros y reconocimientos paterno-filiales más intensos: “el alegría me ha dado / la vista que me faltaba: / Hijo mío, bien te veo” (vv. 2781-2783). La anagnórisis combinó el regreso del héroe al hogar que permitió reunir a los familiares, invirtiendo la acción a la felicidad y la suerte a la dicha, pero también propiciará una intriga que consistiría en restablecer el orden inicial que fue trastocado.

Una vez que se desvelaron las identidades, la trama se precipita en Cueva y Lope, aunque con diferencias, en la representación de la parte final de la leyenda en la que Mudarra, no sin antes revelar a cada una de sus víctimas quién era él, materializará la *vendetta* de sangre para recuperar la honra mancillada, vuelta al equilibrio que se produce con la muerte ritual de Lambra y Rodrigo, acciones que recuperarán la línea trágica ortodoxa que quedó opacada con escenas positivas.

El héroe, cual cazador, se abalanzaba sobre sus presas. Mudarra se transformaba en un héroe *furiosus* sediento de sangre humana. En la obra de Cueva, Rodrigo intentará eludir el embiste con una cobardía que ahondó en su deshonor, pero el brazo del vengador le alcanzará antes de huir. Al contrario, en la pieza de Lope el traidor aceptará el combate, aunque también terminará de manera trágica. Pero, además, resultaba llamativo que fuese, justamente, el Fénix quien insertara un elemento *gore* que realzaba el “espectáculo de la sangre” (Artois, 2008) tan propio del género cultivado en la última etapa renacentista, a la que la crítica suele denominar con el marbete de “tragedia del horror” (Hermenegildo, 1973)<sup>32</sup>. Como observó McCrary (1987: 86), en esta escena el verdugo no dudó en cercenar la cabeza del enemigo con la espada, un *sparagmós*, o descuartizamiento de raigambre ritual, que provocaba un momento catártico para el espectador.

---

30. McCrary (1987: 90) interpretó con un sentido espiritual esta escena epistémica desarrollada en base al contraste entre luz (conocimiento) y oscuridad (ignorancia) que concluía en el milagroso reconocimiento: “the world surrounding Bustos begins to take shape visually and morally as he undergoes an anagnórisis”.

31. El episodio en el que, al recobrar la visión, Bustos reconocía a Nuño, Páez y Lope, no estaba en la tragedia predecesora. Cueva evitó este suceso, haciendo que la pieza pecara de rigidez. Lope diseñó un canto coral dinamizado con la profunda expresión de las emociones por parte de todos los personajes. Esta curación milagrosa encontraría sus orígenes más remotos en rituales de la Antigua Grecia, como los que se producían en el santuario de Asclepio, dios de la Medicina, véase Bloch (2014: 27).

32. Para Clavero (2000: 111) el tema de la sangre en la pieza lopesca “se introduce en su doble dimensión: la física, como frágil fluido vital, fácilmente vertido en una sociedad violenta, y la simbólica, como el elemento estructurador de la identidad de los miembros de un linaje”.

Este micromotivo en el plano intratextual lo emparentaba con la sentencia que el mismo Rodrigo ordenó ejecutar contra los infantes, así que, paralelamente, invertía la antigua traición sobre el adversario, creando una estructura circular<sup>33</sup>. Asimismo, ampliado el prisma intertextual, la macabra exhibición de la cabeza cercenada y expuesta con los medios escenográficos necesarios ante el público recuperaba uno de los tópicos dramáticos más sobrecogedores de la tragedia greco-latina (recordemos *Bacantes* de Eurípides y *Tiestes* de Séneca). La tragedia española renacentista y barroca seguirá reutilizando este *locus* con mucha frecuencia (Arellano, 2014; Artois, 2008, 2012, 2013; Vaccari, 2010). Así se observaba, por mencionar algunos de los ejemplos más significativos en las primeras configuraciones modernas: *Atila furioso* de Virués, cuando el héroe enajenado sesgaba con extrema violencia el delicado cuello de su esposa, generando después una imagen estática, a modo escultórico, portando en sus manos la cabeza y la espada; en *La honra de Dido restaurada*, de Lasso de la Vega aparece el instante truculento en el que el sicario mostró al instigador Pigmalión la testa desmembrada de Siqueo; y en *El Pompeyo* de Mesa en el punto en el que aparecía la imagen del general decapitado ante su mujer y su hijo.

Sin que hubiera tiempo para el reposo ante la expresión de la violencia, la ira de Mudarra se focalizaría en su segunda víctima, ordenando a los soldados que incendiaran la casa de Lambra (vv. 1495-ss.), cuyo grito desesperado se escuchaba desde el exterior, cuando las llamas, como si fuese el fuego de un antiguo ritual purificador, la alcanzaron (McCrary, 1987: 92). Se trataba de una temática bien conocida en la configuración del género trágico, esto es, la ley del talión. Ambos personajes acabaron pagando su osadía con su muerte. Al final, tanto en la pieza de Cueva como en la tragedia de Lope, el vengador Mudarra dejaba caer ante los personajes la máscara simbólica que, ya fuera en unos casos por desconocimiento, o ya se debiera en otros ejemplos a una estrategia engañosa deliberada, a lo largo de la obra mantuvo oculta su auténtica identidad.

Las dos tragedias españolas que hemos analizado trazan paralelismos semióticos con la épica homérica y los dramas griegos de honor en los que se plasma una violencia despiadada. Por ejemplo, recordemos que Ulises llegó de incógnito al palacio para asesinar a los pretendientes y recobrar el poder en Ítaca. Orestes en *Coéforas* de Esquilo y *Electra* de Sófocles retornaba a la patria para ejecutar

---

33. Según Kirschner (1997: 151-152), “Mudarra duplica la mutilación infligida a los cuerpos inertes de sus siete hermanastros, rescata a su padre de la humillación sufrida durante tantos años y proclama su triunfo sobre los enemigos”.

a los culpables y recuperar la honra familiar.<sup>34</sup> La estructura cíclica, que combinó el regreso, la anagnórisis y la peripecia trágica, aparecía en las obras que hemos analizado sobre la leyenda de los infantes de Lara. A través de mecanismos basados en la violencia sacrificial, cuestionables desde la perspectiva ético-moral, se invertía el orden. Pero la vertiente trágica tenía sus propias leyes, una lógica interna únicamente comprensible desde patrones genéricos: “el que mata / con hierro, con hierro muera” (vv. 2595-2596). Así explicitaba una fatídica sentencia en *El marqués de Mantua* de Lope de Vega. En este caso, Mudarra mediante la cruda venganza restituyó su estatus heroico y restableció el equilibrio alterado (Froldi, 2010: 327; Hermenegildo, 1973: 290)<sup>35</sup>.

#### 4. Conclusiones

El objetivo principal de este trabajo fue aplicar la herramienta epistemológica del comparatismo literario a la tragedia española del Siglo de Oro, en concreto sobre dos obras altamente representativas de la práctica dramática renacentista y barroca, como *Los siete infantes de Lara* (1588) de Juan de la Cueva y *El bastardo Mudarra* (1612) de Félix Lope de Vega. Sabiendo que, en otros factores, la selección del *corpus* que se basó en un criterio argumental y temático dificultó el intento de ofrecer resultados contrastivos determinantes, hemos de advertir que nuestra intención radicó en mostrar que los dramaturgos utilizaron el procedimiento dramático aristotélico de la anagnórisis.

Asimismo, tratamos de evidenciar, aunque sin adentrarnos en cuestiones de influencia directa e indirecta de los textos antiguos, sino aceptando las afirmaciones de la crítica sobre la difusión humanista, hasta qué punto Cueva y Lope, quizá sin conciencia programática, se acercaron a los patrones sistemáticos que Aristóteles estableció en su *Poética*, donde ofreció la reflexión tipológica y modal de la agnición, de manera que pudiéramos discernir las semejanzas.

Cambiando la óptica analítica, la tarea también se encaminó a la determinación de las posibles diferencias que, ya superficiales en unos casos, ya penetrantes en otros, en la praxis de la tragedia española aurisecular existieron con respecto

---

34. Sobre la violencia en la tragedia griega, remitimos a la reflexión que ofrece Caballero López (2013).

35. En cuanto al procedimiento de la anagnórisis, retomamos la opinión de Oleza (2013: 707): “la ocultación de la identidad tiene su origen en una desestabilización del orden justo (social y moral) y sólo se desvelará -tras la intrincada secuencia de aventuras de la identidad oculta- con el restablecimiento de aquel orden”.

al tratado del filósofo griego, así como entre las propias tragedias seleccionadas en el nivel argumental, estructural y escenográfico. Por tanto, se trató de clarificar su cercanía a la tradición, su originalidad al introducir elementos o actualizar los antiguos en otro contexto, todo ello en aras de la construcción de un género renovado de tragedia.

En relación al procedimiento de la anagnórisis podemos afirmar que desde el nivel tipológico general en ambas obras aparecían las tres variantes aristotélicas: actancial, objetual e identitaria. El descubrimiento de acciones trágicas, según el desarrollo de la leyenda, se observó sin diferencias en dos ocasiones significativas: a) Gonzalo/Bustos descubría el engaño y la traición de Rodrigo por la carta en la que solicitaba a Almanzor que le asesinara, así como a sus hijos y al ayo. b) Gonzalo/Bustos reconocía la materialización del horrendo crimen, al ver las cabezas cortadas.

En cuanto la anagnórisis objetual dijimos que no implicaba un reconocimiento *per se*, ya que su relevancia radicaba en que este descubrimiento conllevaba la realización de alguno de los otros, que eran los más importantes. Aquí discernimos dos anagnórisis de objetos con diferencias e innovaciones sustanciales. En Cueva la escena en que Gonzalo reconocía en primera persona la carta que generó la anagnórisis actancial del engaño y la traición de Rodrigo. Al contrario, Lope de Vega impidió que Bustos reconociera el papel, al leer Almanzor el contenido, inhabilitando el objeto como elemento intrigante. En segundo lugar, mientras Cueva utilizó la anagnórisis del anillo para desencadenar el descubrimiento de identidad (Gonzalo-Mudarra), Lope eludió el reconocimiento del objeto, restándole validez en la anagnórisis paterno-filial (Bustos-Mudarra) para producir la identificación por una modalidad ausente en su predecesor, como era la “fuerza de la sangre”.

En el desvelamiento de identidades notamos convergencias y divergencias. Por un lado, los dramaturgos coincidieron al representar la escena más importante de la tradición, como era el reencuentro y el reconocimiento paterno-filial, que dividieron en dos fases: a) Mudarra reconocía la identidad del padre y 2) Gonzalo/Bustos descubría la identidad del hijo. Igualmente, aunque no las analizamos, incluyeron otras anagnórisis: 1) Mudarra reconocía la identidad de Rodrigo; 2) Rodrigo comprendía su error moral; 3) Lambra descubría la identidad de Mudarra. No obstante, la diferencia se atisbó en que Lope introdujo dos anagnórisis ausentes en Cueva: 1) Mudarra descubría sus orígenes paterno-filiales a través de su madre; 2) Mudarra y el escudero se reconocían de forma mutua.



Desde el plano modal, en las obras de Cueva y Lope aparecieron las variables aristotélicas, pero también innovaciones. Basándonos en la teoría aristotélica explícita, pensamos que las piezas seleccionadas en las anagnórisis actanciales e identitarias utilizaron constantemente las modalidades por *señales* y *urdida por del poeta*, y un leve uso de la *memoria*. Pero no encontramos el *silogismo*, el *paralogismo* y la *evolución de los hechos*. Cueva combinó dos modos cuando Gonzalo reconocía a su hijo. La modalidad *urdida por el poeta* porque Mudarra revelaba su propia identidad, y el modo *a través de señales* (anillo), las cuales, además, eran adquiridas y estaban fuera del cuerpo, no se descubrían espontáneamente, como estableció el filósofo, sino que Mudarra las mostraba de una forma deliberada. El dramaturgo sevillano empleó la *memoria* de forma ligera, cuando Rodrigo reconocía a Mudarra, aunque esta escena no la hemos analizado. Lope en el reencuentro de Bustos y Mudarra reutilizó el modo *urdido por el poeta*, ya que el hijo se daba a conocer a su padre, pero desechó las *señales* (anillo) para realizar una atractiva innovación que completó la nómima aristotélica, al hacer que el reconocimiento se consiguiera por la familiaridad, o “fuerza de la sangre”, como una mágica cercanía sentimental entre los personajes que, aunque desconocidos, tendían a reencontrarse por una llamada de sus vínculos de parentesco. Además, mejoró a Cueva con un elemento argumental, que era el milagro en el que Bustos, debido a la felicidad del reconocimiento, recuperó la facultad de visión, lo que potenció la sentimentalidad del reencuentro familiar.

Podríamos añadir que, en relación a las cuestiones de identidad e incorporando una variable a la teoría aristotélica, Cueva utilizó con frecuencia las anagnórisis que se desencadenaban *in absentia* y por medio de intermediarios, actualización de los mensajeros de la tragedia grecolatina, que desvelaban la identidad del interlocutor. Así sucedía cuando Mudarra reconocía en la lejanía a Gonzalo a través de Viara, quitándole emotividad al reencuentro. En cambio, Lope evitó esta variante, utilizando los reencuentros *in praesentia*, por ejemplo: Mudarra reconocía a Bustos en un diálogo para aumentar la turbación anímica a través de la proximidad física.

Otros elementos relevantes que podríamos contrastar en el uso y función de la anagnórisis en las obras de Cueva y Lope se enmarcarían en la representación. Los dramaturgos recurrieron a diferentes técnicas diegéticas, variedad de motivos escenográficos para la plasmación de las agniciones. Ambos perseguían una finalidad, que era provocar la conmoción, pero los procedimientos diferían considerablemente. En los dos la anagnórisis presentaba un efecto bipolar según

la índole del episodio. Si el descubrimiento era trágico, el resultado se plasmó en un impacto psíquico doloroso. En tanto que la agnición fuese feliz, las reacciones apelaban a la sentimentalidad.

Frente a la retórica de la narración en Cueva, estaba Lope con la pragmática de la escenificación. El sevillano empleó la descripción retrospectiva de los hechos, introduciendo la técnica *in medias res*, lo que le confería un valor narrativo a la hora de situar al espectador ante los episodios. Lope optó por representar los acontecimientos, haciendo una obra más dinámica donde la visualidad alcanzó pleno sentido<sup>36</sup>. En las escenas trágicas Cueva construyó personajes decorosos, quizá por influencia de la ataraxia senequista, en la expresión de sus emociones. Lope, enmarcado en un barroquismo afectivo, hizo que el protagonista trágico se desbordase en la manifestación del dolor. Esta diferencia se observará en el propio discurso. Pensamos que quizá Juan de la Cueva fue más comedido, mientras que Lope de Vega se mostró profuso en cuanto a la utilización de recursos estilísticos en el descubrimiento, fuese trágico o dichoso.

Además, el dramaturgo madrileño actualizó tópicos de la tragedia grecolatina que estuvieron ausentes en Cueva: utilizó la esticomítia antes del reconocimiento identitario y plasmó los funestos augurios que el héroe ignoraba con negligencia, conllevando el error trágico (*hamartía*), posiblemente por el incipiente pesimismo barroco. En la teatralización de lo macabro, o lo que se conoce con el término de poética trágica del horror (sangre, violencia, mutilaciones, muertes), ambos recurrieron a la utilería (velo, cortina, mesa, cabezas cortadas) (Kirschner, 1997). No obstante, la técnica de Cueva parecía menos elaborada, ya que Lope, como apuntó Artois (2012: 102), “estetiza el espectáculo de la catástrofe”, al construir estampas cinemáticas. Finalmente, una variación relevante se observó en las anagnórisis de identidad. Lope recuperó recursos atestiguados en la épica, la novela y la tragedia grecolatina, pero que tendrán gran rendimiento dramático en el teatro español aurisecular (Lobato, 2011), como el disfraz físico y/o simbólico, y el engaño que adopta la forma de la historia falsa, estrategias deliberadas para la ocultación identitaria, la tergiversación informativa, todo con el fin de generar misterio, ironía y suspense antes del descubrimiento.

Estamos frente a autores muy reconocidos del teatro español del Siglo de Oro. Juan de la Cueva tuvo el mérito de iniciar el camino con la dramatización

---

36. Kirschner (1997: 151-152) concluyó con acierto que “el montaje audiovisual de *El bastardo Mudarra* muestra una cuidada elaboración”, ya que el “dramaturgo despliega, además de sus reconocidas dotes de poeta, su obvio talento de director escénico”.

de la leyenda de los siete infantes de Lara, abriendo nuevas vías de experimentación trágica que con el espíritu brillante de Lope de Vega desembocarían de una manera decisiva en la creación de una tragedia renovada. Cueva destacó en la *inuentio*, extrayendo temas históricos que reflejó en una cadena dramática sabiamente orquestada. Lope sobresalió en la *amplificatio*, *uariatio* y *aemulatio*, en la reelaboración de los episodios, la innovación y su cuidadosa puesta en escena. La comparación nos permite afirmar que las obras estudiadas son pilares esenciales e inseparables para comprender no solo las operaciones retóricas, de construcción y comunicación, que los dramaturgos pueden desempeñar sobre una materia, sino también para conocer en perspectiva las diversas implicaciones semióticas que el procedimiento de la anagnórisis mantuvo en la configuración y el desarrollo de la tragedia española de Siglo de Oro.

## Bibliografía

- ALBALADEJO, T. (2012). “Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo”. *Literaturas ibéricas medievales comparadas*. (ed. R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico). Alicante: Universidad de Alicante-Sociedad Española de Literatura General y Comparada: 15-38.
- ÁLVAREZ SELLERS, M. R. (1997). *Análisis y evolución de la tragedia española en el siglo de oro: la tragedia amorosa*. 3 vols. Kassel: Reichenberger.
- ANDERSON, J. O. (1930). “The ‘Letter of Death’ Motif in la Leyenda de *Los Siete Infantes de Lara*”. *Hispania* 13 (4): 315-318.
- ARISTÓTELES (2002). *Poética*. (trad. A. López Eire). Madrid: Istmo.
- ARTOIS, F. d’ (2008). “Génesis y coherencia de un error de lectura: un desenlace de tragedia para la ‘tragicomedia’ de *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega”. *Melanges de la Casa de Velázquez* 38 (2): 189-210.
- ARTOIS, F. d’ (2012). “La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?”. *Melanges de la Casa de Velázquez* 42 (1): 95-119.
- ARTOIS, F. d’ (2013). “Le pathétique et son évolution de la tragédie philippine à la tragédie lopesque”. *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. (ed. Ch. Couderc y H. Tropé). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle: 81-94.
- BARRETT, L. L. (1939). “The Supernatural in Juan de la Cueva’s Drama”. *Studies in Philology* 36 (2): 147-168.
- BLOCH, R. (2014). *La adivinación en la antigüedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- BLUESTINE, C. (1982). "The Power of Blood in the *Siete infantes de Lara*". *Hispanic Review* 50 (2): 201-217.
- BLÜHER, K. A. (1983). *Séneca en España*. Madrid: Gredos.
- BURT, J. R. (1982). "The bloody cucumber and related matters in the *Siete infantes de Lara*". *Hispanic Review* 50: 345-352.
- CABALLERO LÓPEZ, J. A. (2013), "Escenas trágicas en el teatro griego: de la violencia a la retórica". *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*. (ed. I. Arellano y J. A. Martínez Berbel). Nueva York: IDEA: 41-55.
- CARVALHO, S. de (1988). "The legend of the *Siete Infantes de Lara* and its theatrical representation by Cueva and Lope". *Bulletin of the comediantes* 40: 85-102.
- CASCARDI, A. J. (1976/1977). "Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldi Cinthio, and Spanish Poetics". *Revista Hispánica Moderna* 39 (4): 150-155.
- CIAVARELLI, M.<sup>a</sup> E. (1980). *El tema de la fuerza de la sangre: antecedentes europeos y Siglo de Oro español*. Madrid: Porrúa.
- CLAVERO, D. (2000). "La manipulación del «epos» en *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 25 (1): 107-116.
- COUDERC, Ch. (2012). *Le théâtre tragique au Siècle d'Or*. Paris: Presses Universitaires de France.
- COUDERC, Ch. y TROPÉ, H. (ed.) (2013). *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- CUENCA CABEZA, M. (2014). "Adaptación e invención de la leyenda de los infantes de Lara en el teatro español". *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 36: 191-214.
- CUEVA, J. de la (2013). *Tragedias completas*. (ed. M. Presotto). Valencia: Universidad de Valencia.
- DONIGER, W. (2008). "Narrative Conventions and Rings of Recognition". *Recognition: The Poetics of Narrative. Interdisciplinary Studies on Anagnórisis*. (ed. Ph. Kennedy y M. Lawrence). Bern: Peter Lang Publishing: 13-25.
- FROLDI, R. (2010). "Juan de la Cueva y su tragedia de *Los Siete Infantes de Lara*". *Revista de Literatura* LXXII, 144: 325-339.
- FROLDI, R. (2013). "Juan de la Cueva y la experimentaciones trágicas españolas a fines del siglo XVI". *Juan de la Cueva. Tragedias completas*. (ed. M. Presotto). Valencia: Universidad de Valencia: 37-60.
- GARRIDO CAMACHO, P. (1999). *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*. Madrid: Támesis.
- GILBERT, F. y RODRÍGUEZ, T. (2012). *Le théâtre tragique au Siècle d'Or*. Neuilly: Atlande.

- GREER, M. R. (1999). "Women and the Tragic Family of Man in Juan de la Cueva's *Los siete infantes de Lara*". *Hispania* 82 (3): 472-480.
- HERMENEGILDO, A. (1973). *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D. (2008). *Oráculos griegos*. Madrid: Alianza.
- Horror y tragedia en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E. (Toulouse, 27-29 de enero de 1983)*. (1983). (*Criticón* 23). Toulouse: Presses Université de Toulouse-Le Mirail.
- KIRSCHNER, T. J. (1997). "Espectacularidad en el texto autógrafo *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega* 3: 145-152.
- Les Sept Enfants de Lara: L'Histoire face à la légende*. (2013). (*Cahiers d'études hispaniques médiévales* 36). Lyon: Ens Éditions.
- LOBATO, M. L. (ed.) (2011). *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, F. (1992). *El bastardo Mudarra*. (ed. digital de Artelope. Barcelona: LHU-3, PPU. <<http://artelope.uv.es>>).
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, F. (2002). *El marqués de Mantua*. (ed. digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). Alicante: Universidad de Alicante. <[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)>).
- LÓPEZ FONSECA, A. (2014). "Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la 'tragedia del horror'". *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos* 34 (2): 283-313.
- LY, N. (1983). "El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva". *Criticón* 23: 65-88.
- MARTÍN, O. (2014). "La venganza en la tradición de los *Siete Infantes de Salas*". *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 37: 153-169.
- MATAS CABALLERO, J. (1995). "El personaje en el teatro de tema histórico de Juan de la Cueva". *Estudios humanísticos. Filología* 17: 267-282.
- MCCRARY, S. (1987). "The Art of Imitation in Lope's *El bastardo Mudarra*". *Bulletin of the Comediantes* 39 (1): 85-97.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1971). *La leyenda de los infantes de Lara*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MICOZZI, P. (1990). "Juan de la Cueva, *Los siete Infantes de Lara* (1579)". *Quaderni di Filología e Lingue romanze* 5: 77-97.
- MICOZZI, P. (1992). "Juan Vélez de Guevara-Jerónimo Cáncer: *Los siete Infantes de Lara*". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. (ed. A. Vilanova). Vol. 2. Madrid: Publicaciones Universitarias: 1033-1044.

- MICOZZI, P. (1996). "Vestigios de literatura provenzal en *El Bastardo Mudarra* de Lope de Vega". *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*. (ed. I. Arellano et al.). Vol. 2. Pamplona: Universidad de Navarra: 249-258.
- MORBY, E. S. (1937). "The Influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de la Cueva". *Studies in Philology* 34 (3): 383-391.
- NIVELLE, A. (1984). "¿Para qué sirve la Literatura Comparada?". *Teoría y praxis de la literatura comparada*. (ed. M. Schmeling). Barcelona: Alfa: 195-211.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2007). "Personas reales y justicia poética: Lope, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla". *Lectura y signo: revista de literatura* 2 (1): 129-156.
- PRICE, E. R. (1935). "The Romancero in *El Bastardo Mudarra* of Lope de Vega". *Hispania* 18 (3): 301-310.
- RATCLIFFE, M. (2011). "La leyenda de Los siete infantes de Lara en el teatro del Siglo de Oro: ¿Cronología olvidada o ideología?". *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. (ed. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela: 351-358.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2003). "Moro, morisco y venganza en comedias de Lope de Vega". *Bulletin of the Comediantes* 55 (2): 117-132.
- SIEBER, H. (1973). "Unity of Action in Juan de la Cueva's *Los Siete Infantes de Lara*". *Modern Language Notes* 88, 2: 215-232.
- SOLÍS PERALES, M.<sup>a</sup> D. (2013). *Teoría de la tragedia española en los siglos XVI y XVII: Cristóbal de Virués, Elisa Dido, Francisco de Rojas Zorrilla, Lucrecia y Tarquino*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- STROUD, M. D. (1977). *A phenomenological study of anagnorisis in selected theatrical works of Lope de Vega*. Tesis doctoral. University of Southern California.
- TEIJEIRO FUENTES, M. Á. (1999). "El recurso de la anagnórisis en algunas de las novelas ejemplares de Cervantes". *Anales Cervantinos* XXXV: 539-570.
- VACCARI, D. (2010). "La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en la escena". *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*. (ed. J. M. Escudero y V. Roncero López). Madrid: Visor: 395-415.
- ZADERENKO, I. (2001). "El tema de la traición en *Los siete infantes de Lara* y su tradición en la épica románica". *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2): 177-190.
- ZANIN, E. (2014). *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*. Genève: Droz.